

Article

« L'organisation du théâtre à Montréal de 1880 à 1883 : trois années cruciales »

Jean-Marc Larrue

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 1, 1985, p. 139-180.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041026ar>

DOI: 10.7202/041026ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

L'ORGANISATION DU THÉÂTRE À MONTRÉAL DE 1880 À 1883:

trois années cruciales

Le bouleversement américain
La situation ambiguë de Montréal
L'organisation des activités dramatiques en 1880
L'Académie de Musique et le Théâtre Royal
À la quête d'un nouveau public
Sarah Bernhardt, agent révélateur des forces institutionnelles et de l'instance critique.

Lorsque débute la saison 1880-1881, Montréal compte 140 000 habitants, majoritairement francophones. Elle a pourtant déjà cet aspect cosmopolite des grandes villes nord-américaines avec ses quartiers ethniques, ses zones réservées, ses rues marchandes et sa place financière.

Les riches anglophones, hommes d'affaires et financiers, qui ont investi les flancs sud et nord du Mont-Royal, dominent largement les petites villes d'Outremont et de Westmount. Juste au sud-est de Westmount, entre la montagne et le fleuve, s'étend la ville de St-Henri. Habitée par des ouvriers canadiens-français et irlandais, elle fournit en main-d'oeuvre les manufactures qui se développent à l'ouest. Le quartier des affaires, banques, commerces et services publics, s'étire vers l'est jusqu'à la rue St-Laurent. C'est là le domaine des Canadiens anglais.

Dans cette ville dynamique où l'on compte plus de vingt groupes ethniques différents, presque toutes les activités économiques d'importance, finances, commerces, transports, industries manufacturières, sont dirigées par des anglophones et toutes les transactions se font en anglais.

La progression constante des échanges avec les États-Unis ne modifie en rien la situation linguistique antérieure, alors que le principal partenaire économique du pays était l'Angleterre. Dans une large mesure, l'anglais demeure la langue des affaires et du commerce, elle est la langue du travail et pourrait devenir celle du loisir.

En effet, l'accroissement des rapports commerciaux avec les États-Unis a d'autres conséquences, déterminantes pour l'histoire du théâtre montréalais. Montréal, qui est reliée depuis plus de dix ans aux grands réseaux ferroviaires du nord-est des États-Unis, s'intègre de plus en plus à un marché tacite dont font également partie Chicago, Boston, Portland et New York. Ce marché ne concerne pas seulement les produits manufacturés, l'alimentation ou l'agriculture, il englobe aussi les biens culturels: ouvrages imprimés et spectacles.

Montréal, plaque tournante des réseaux de transport (maritime et ferroviaire) canadiens et centre névralgique de toutes les activités économiques du pays, constitue, malgré sa position bien nordique, la porte d'entrée la plus sûre pour les hommes d'affaires étrangers, quelle que soit la nature de leurs affaires. De Montréal, ils accèdent facilement au marché de Québec qui, avec ses 62 000 habitants, reste tout de même la troisième ville du pays. Ils peuvent surtout viser la populeuse province d'Ontario. Sa capitale Toronto (96 000 habitants) et, plus à l'ouest, Hamilton (36 000 habitants) sont reliées à Montréal par le chemin de fer et par la voie maritime (le fleuve et le lac Ontario).

Ville moyenne à l'échelle nord-américaine, mais voie d'accès importante à tout l'est canadien, Montréal comporte bien d'autres attraits. Elle dispose d'un système de transport en commun comparable à celui des autres villes de mêmes dimensions, d'un service de police efficace et elle possède une presse quotidienne dynamique et variée. En outre, Montréal compte de nombreux hôtels, dont un prestigieux¹, des restaurants, deux gares et, surtout, deux théâtres ainsi que plusieurs grandes salles de spectacles. Cette infrastructure va permettre à la ville de profiter du grand bouleversement que connaît l'activité théâtrale nord-américaine entre 1860 et 1900.

Ce bouleversement, qui touche d'abord le mode de production des spectacles américains, s'étend petit à petit à toute l'activité dramatique: distribution, création, consommation et consécration.

Montréal, par la position qu'elle occupe dans l'économie nord-américaine et grâce à ses nombreux avantages, jouera, dans la réorganisation des affaires théâtrales, un rôle à la mesure de son potentiel.

Le bouleversement américain

En 1850, les principales voies de chemin de fer étaient encore soit inachevées, soit peu praticables. Les déplacements causant d'énormes problèmes matériels et leurs coûts étant prohibitifs, les troupes de théâtre

restaient fixes, attachées à un établissement, à une ville. C'était l'ère des troupes résidentes, les "Stock Companies".

Ces troupes fonctionnaient selon le système des rôles, comme cela se pratiquait en Europe. Il y avait le jeune premier, la jeune première, le grand premier rôle, le vilain, la duègne, le grand comique, etc...² La spécialisation par rôles avait deux conséquences. Elle permettait la succession rapide des spectacles. Les acteurs connaissant tous, après quelques années, une cinquantaine de rôles différents, n'avaient pas besoin de longues périodes préparatoires (mise en place, mémorisation, compréhension du personnage) pour produire de nouvelles pièces. La seconde conséquence est négative. Les rôles étant assimilés séparément par chaque interprète, les spectacles manquaient d'unité et d'harmonie. Il y avait évidemment des exceptions à la règle, mais, dans l'ensemble, la nécessité de produire rapidement et les limites financières et techniques des petits établissements affectaient gravement la qualité des représentations.

Tant que le public ne disposait d'aucun moyen de comparaison, il accepta cette médiocrité; mais l'avènement du "star-system" l'éveilla à d'autres réalités avec pour résultat qu'en 1880, il y avait seulement huit troupes résidentes professionnelles encore actives aux États-Unis. Neuf ans plus tôt, on en dénombrait cinquante³.

Le passage des troupes résidentes aux troupes de tournées s'est effectué graduellement. Au départ, ce sont les artistes anglais qui provoquèrent la transformation. Profitant d'une réputation souvent surfaite, auréolés de tout le prestige de l'Angleterre, ces comédiens menaient aux États-Unis des tournées lucratives à titre d'artistes invités par des troupes résidentes. Le temps de quelques représentations, ils interprétaient leurs grands rôles (toujours les mêmes), extrêmement rodés, appuyés par les membres des troupes locales. Presque tout le monde gagnait à l'opération. Les artistes anglais pouvaient ainsi poursuivre une carrière professionnelle qui n'était pas même envisageable en Angleterre, à cause de l'encombrement du marché. De leur côté, les gérants et propriétaires de troupes résidentes américaines, prétextant ces visites extraordinaires, haussaient généreusement les prix d'entrée et augmentaient d'autant leurs profits. Pour le public et la critique, la venue d'artistes étrangers présentait des avantages également appréciables. Elle brisait la monotonie des spectacles et les ouvrait à un autre répertoire, à un autre jeu dramatique.

Les seuls qui, à juste titre, se plaignaient de ces tournées spectaculaires étaient les artistes résidents, américains pour la plupart. Relégués au rang de faire-valoir, ils n'appréciaient guère l'ombrage d'acteurs et d'actrices auxquels, le plus souvent, ils ne reconnaissaient aucun génie. Progressivement, les

tournées de prestige s'étendirent. D'autres artistes européens, toujours plus prestigieux, et des artistes américains nouvellement sacrés "stars"⁴ adoptèrent le système des tournées. Mais ils le modifièrent. Ils s'accompagnaient désormais d'un noyau d'acteurs permanents qui remplissaient tous les rôles importants des pièces au programme. Les rôles mineurs étaient abandonnés aux résidents, réduits à des fonctions bien subalternes. La supériorité des premiers sur les seconds était inévitable et insoutenable. Alors que ceux-ci jouaient cinquante à soixante pièces par saison, montées à la hâte, dans des décors polyvalents et avec des accessoires approximatifs; les vedettes de tournées et leur troupe d'accompagnement répétaient, au fil des semaines, les mêmes spectacles avec des décors imposants et des costumes originaux, somptueux, à la mesure de leur réputation.

Cette deuxième phase annonçait celle que Poggi appelle la phase des "Combination Companies"⁵. Des producteurs entreprenants rassemblaient des artistes secondaires autour d'une étoile de théâtre. La troupe ainsi constituée préparait un ou deux spectacles, parfois écrits et conçus pour la star, et partait en tournée à travers une partie du pays jusqu'à épuisement du potentiel des spectateurs disponibles. Cette troupe, la "Combination Company", ne vivait que le temps d'une production qui pouvait durer, selon son succès, de quelques jours à plusieurs années.

Ce développement, on le comprendra, aurait été impossible sans l'expansion des systèmes de transport ferroviaire américain dont le réseau passe de 10 000 kilomètres, en 1850, à 50 000 kilomètres, en 1860. La disparition des troupes résidentes et l'avènement des troupes de tournées entraînent d'autres conséquences. Alors que précédemment les productions étaient locales et favorisaient l'émergence d'instances régionales (écrivains, personnel de scène, etc.), alors qu'elles permettaient l'existence de foyers dynamiques, autonomes et variés (Portland, Boston, Springfield); le nouveau système provoquait la centralisation des activités de production dans le plus grand centre économique de l'heure, en l'occurrence New York.

The dominant type of commercial production since 1880 has been the combination. And the point of origin for most productions has been New York⁶.

New York, porte d'entrée principale des États-Unis, point de départ de toutes les grandes lignes de chemin de fer; New York, plaque tournante de toute l'activité économique américaine devait, et c'est normal, étendre au marché des biens culturels la suprématie qu'elle exerçait sur la plupart des autres secteurs. C'est par New York qu'arrivaient les vedettes européennes, c'est à New York qu'on trouvait le plus d'investisseurs et de capitaux

disponibles, c'est à New York qu'il y avait la plus grande concentration démographique d'Amérique et le plus d'acteurs.

La centralisation des activités théâtrales dans la métropole américaine n'étonne pas. Mais elle s'effectua bien rapidement. Elle eut un effet aussi soudain que profond: l'uniformisation culturelle.

New York, centre de production, devenait inévitablement capitale culturelle. Le succès de toute entreprise théâtrale dépendait désormais de la sanction new-yorkaise.

The producer expected to make most of his money on the road, but he had to establish his play as a New York success first⁷.

Pratiquement, la réception critique et publique de New York décidait de la carrière de toutes les oeuvres destinées aux tournées. Le goût new-yorkais s'imposa donc à l'Amérique entière. C'était le début d'une longue hégémonie.

Montréal, en 1880, n'était pas New York mais, d'une certaine façon, elle lui ressemblait. Presque tout ce qui se transigeait au Canada passait par Montréal⁸ qui, en outre, était une des villes les plus riches et les plus sûres du continent nord-américain.

On voit comment dans ce contexte général, Montréal acquit une importance inégalée. Cette ville, qui, jusque-là, avait été incapable de faire vivre une troupe résidente professionnelle⁹, avait toujours dépendu des troupes de tournées pour alimenter ses scènes. À l'époque où ces troupes étaient peu nombreuses, où leurs passages étaient aléatoires, Montréal vivotait. Mais, avec la multiplication des "Combination Companies", elle devint, en l'espace de quelques années, le plus grand centre canadien de théâtre. Il s'agit bien du plus grand centre canadien de théâtre et non du plus grand centre de théâtre canadien, du moins pour l'instant. Car, en 1880, Montréal était avant tout une étape dans le circuit naissant mais déjà prospère des tournées nord-américaines. Ce n'était pas un centre de production très important. C'était pourtant, déjà, un lieu original.

La situation ambiguë de la métropole canadienne

Les données statistiques des trois premières saisons de la décennie 1880-1890 illustrent l'intégration montréalaise aux grands réseaux de théâtre new-yorkais. Entre 1880 et 1883, 90% des spectacles joués ici viennent de New York. Les autres productions sont, sauf exceptions, l'oeuvre de collégiens (1%)

ou de troupes amateurs francophones et anglophones (9% en 1880-1881 et 1882-1883, 8% en 1881-1882)¹⁰.

La domination new-yorkaise se manifeste de multiples façons. Elle concerne autant les "varieties" américains¹¹ de Primerose et Barlow, que les mélodrames ou les grandes tournées d'artistes européens. La métropole américaine fait flèche de tout bois. On ne s'étonne donc pas que les visites de Sarah Bernhardt¹² et de l'Italien Tomasso Salvini¹³, les deux hauts faits de cette première saison, s'inscrivent dans le cadre de tournées nord-américaines organisées par des agents new-yorkais, à New York.

Replacée dans cette perspective, la scène montréalaise apparaît bien comme une scène satellite dont l'exploitation et l'avenir reposent, en dépit de son importance stratégique, sur de simples critères de rentabilité économique. Le reste est bien secondaire. En réalité, dans le milieu restreint des producteurs de théâtre, (plus hommes d'affaires préoccupés de profits qu'artistes soucieux de la qualité esthétique des productions), on fait bien peu de cas des particularités culturelles, sociales ou linguistiques d'une population si elles n'affectent pas le niveau des recettes.

En cette fin de dix-neuvième siècle, alors que le capitalisme règne sur le continent, le respect des valeurs culturelles et le ménagement des susceptibilités morales importent peu. On présente des oeuvres ridiculisant les Irlandais, même s'ils sont 30 000 à Montréal, et Sarah Bernhardt joue une oeuvre moralement discutable dans une ville réputée pour sa ferveur catholique, durant la période de l'Avent.

Il ne faut pas voir dans ces deux cas une attitude méprisante ou provocatrice de la part des artistes ou des organisateurs de tournées; pas plus qu'il ne faut soupçonner chez les propriétaires et gérants de salles montréalais, un goût paradoxal du risque et de la controverse. Leurs audaces sont plutôt rares en ce domaine. En fait, quand il y a scandale ou controverse, c'est souvent malgré eux. L'époque où un directeur de théâtre avait un contrôle absolu sur sa programmation est révolue. Non seulement il n'a plus de troupe à lui, mais il doit se rendre à New York pour engager les compagnies encore disponibles, à la mesure de ses moyens. Or, souvent, il n'a jamais vu ces compagnies pour la bonne raison qu'elles n'existent pas encore. Il doit également sélectionner des spectacles qui se trouvent à l'état de projet.

Dans ce marché peu organisé, le premier arrivé est souvent le premier servi, et la loi du plus fort, le plus offrant, prédomine. Les contrats, dûment signés ne signifient pas grand-chose. Ils ne garantissent ni la qualité des représentations, ni même la présence de la troupe engagée au lieu et à la date

prévus. Les producteurs et les gérants de salles ont si peu confiance les uns dans les autres que le système du surengagement est de rigueur.

The local manager might protect himself(...) by booking two productions for the same evening, confident that only one of them was likely to show up or that, if both did, he could put one off or (as a last extreme) resort to a double bill¹⁴.

On comprend la réticence du gérant de salle à présenter deux troupes en même temps car cela double ses coûts sans améliorer ses revenus. De leur côté, selon une logique semblable, les directeurs de troupes et producteurs n'hésitent pas à signer des engagements qui, s'ils étaient respectés, les forceraient à jouer dans deux villes différentes le même soir.

Pour mettre un terme à cette situation anarchique, que compliquent d'ailleurs les règles relatives aux droits d'auteur, une nouvelle instance voit le jour, l'agence de réservation¹⁵. Aux États-Unis, l'agent de réservation (booking agent) est, en général, le directeur d'un gros établissement, ou son représentant. Il recrute en permanence des troupes à New York pour son propre théâtre, mais aussi pour d'autres de moindre importance, qui se trouvent dans sa région. L'agent devient, en quelque sorte, le directeur d'un réseau régional. Progressivement, ce réseau se constitue en circuit de tournées qui, à son tour, se rattache à un autre circuit plus important pour ultimement donner naissance à un immense circuit continental, unique et cohérent: le "Trust"¹⁶. Mais, en 1880, le "Trust" n'existe pas encore. Quelques circuits mineurs s'organisent ici et là avec modestie et dans l'incertitude. À Montréal, la loi de la jungle persiste. C'est dommage, car une rationalisation rapide des activités théâtrales dans l'est du Canada aurait nécessairement bénéficié à la métropole et renforcé le pouvoir de négociation des agents de réservation montréalais. Les choses vont pourtant changer avec l'arrivée d'une nouvelle génération de directeurs et de gérants de théâtre.

L'organisation des activités dramatiques à Montréal en 1880

Depuis 1875, deux grands établissements dramatiques se partagent la faveur des Montréalais: le Théâtre Royal et l'Académie de Musique¹⁷. Tous deux traversent une période difficile, depuis quelques années. Ils sont maintenant dirigés par de nouveaux administrateurs. Le Canadien John Sparrow, d'origine britannique, s'installe au Royal, qu'il loue d'un groupe d'hommes d'affaires montréalais en été 1879. Henry Thomas, ex-trésorier de l'Académie, en devient le directeur-gérant et locataire en 1880.

Ce sont ces deux hommes qui domineront l'univers théâtral montréalais de la fin du dix-neuvième siècle. Malheureusement pour les chercheurs, ni Thomas, qui meurt des suites d'une longue maladie en 1893, ni Sparrow, dont le règne est beaucoup plus long, n'ont laissé de témoignages directs de leurs visions des affaires dramatiques ou de leurs conceptions esthétiques du spectacle. Plus hommes d'action qu'intellectuels, ils se sont consacrés à leur travail et apparaissent aujourd'hui comme de grands entrepreneurs du théâtre nord-américain. C'est l'examen de leurs activités qui révèle le mieux leurs personnalités. Sparrow, homme d'affaires avisé, considère le théâtre comme une entreprise commerciale. C'est un investisseur. Il nourrit l'ambition d'établir un véritable empire dont le joyau serait le Théâtre Royal de Montréal. Dans ce but, il multiplie les fusions, transactions, ventes, échanges et achats de salles jusqu'en 1900¹⁸.

Thomas est un véritable amateur de théâtre. Il est sensible à la beauté des oeuvres de répertoire et il apprécie la solennité des grands événements dramatiques (grandes premières, visites de prestige). Thomas ne rêve ni d'empire, ni de fortune. Par contre, il aimerait bien prendre la tête d'un groupe de gérants et directeurs canadiens qui partageraient ses goûts en matière de théâtre.

Malgré l'apparente opposition de ces deux hommes, leur action vise un même objectif: renforcer le pouvoir de négociation des agents montréalais et canadiens à New York par l'établissement de circuits dont Montréal serait le centre. De nombreux facteurs militent en faveur de ce leadership. Nous les avons indiqués. Mais d'autres s'y opposent. Le premier, le plus sérieux d'entre eux, tient à la nature du marché montréalais.

Avec 140 000 habitants, Montréal aurait pu et aurait dû posséder au moins une troupe permanente professionnelle avant 1880. Mais tel n'était pas le cas. Cela surprend quand on sait que la ville de Saint-Jean, au Nouveau Brunswick, abrite une troupe permanente jusqu'en 1887¹⁹. Or, en 1880, Saint-Jean ne compte que 35 000 habitants. C'est le quart de la population montréalaise et la moitié de celle de Québec²⁰. La surprise s'atténue si on tient compte de la dualité linguistique et culturelle de la métropole. Plus de 60% de ses habitants sont francophones. Il n'y a donc que 60 000 anglophones à Montréal. Mais ce dernier groupe, qui a presque doublé en dix ans²¹, ne manifeste pas de grand intérêt pour les activités dramatiques. Cette caractéristique, déjà observée par Baudouin Burger²², distingue la population anglaise de Montréal de celle de Québec. Cette dernière est plus ouverte aux manifestations culturelles et artistiques. Il faut ajouter à cela que les anglophones de Montréal se divisent en deux grands groupes tout à fait différents: les Canadiens d'origine anglaise et les Canado-irlandais. Ceux-ci sont catholiques et économiquement défavorisés. Ils conservent, jalousement, une identité culturelle propre.

Il reste cependant 80 000 Canadiens français qui pourraient assurer l'existence d'une troupe résidente francophone si, d'une part, ils fréquentaient les théâtres et si, d'autre part, des investisseurs se risquaient dans l'entreprise. Or, aucun francophone n'investit dans l'activité théâtrale au début des années 1880. Ce fait déconcerte d'autant plus que, en cette fin de siècle, les succès retentissants de puissants hommes d'affaires canadiens-français, dont Louis-Joseph Forget, son neveu Rodolphe et Jean-Baptiste Rolland, pour ne citer qu'eux, suscitent l'admiration générale²³. Ils ébranlent même la domination des classes traditionnellement associées aux professions libérales.

La fondation de la Chambre de commerce de Montréal, pendant français du puissant Board of Trade, et les succès de la banque d'Hochelaga témoignent du dynamisme et de l'intérêt nouveaux des Canadiens français de Montréal pour le commerce et la finance. On voit mal pourquoi dans ce contexte, alors qu'ils pénètrent toutes les sphères de l'activité économique (industries du textile, du bois, de la chaussure; commerce au détail²⁴; production d'énergie et transport), les investisseurs francophones boudent l'industrie du spectacle en général.

L'investissement est à haut risque, certes, comme en font foi les nombreuses faillites et fermetures d'établissements à partir de 1883, mais il peut être fort lucratif. N'a-t-il pas permis l'édification rapide de fortunes colossales à New York? Il n'existe pas d'explication sûre pour cet apparent désintérêt. Nous savons, cependant, que le projet d'établir une troupe et un théâtre français permanents à Montréal est déjà vieux. L'idée est donc dans l'air. Mais elle ne se réalise pas.

On pourrait invoquer des réserves d'ordre moral qui justifieraient les hésitations des hommes d'affaires francophones. En effet, les autorités religieuses de la ville, notamment le clergé catholique²⁵, ont toujours manifesté une grande méfiance à l'égard des activités dramatiques professionnelles. On en a un témoignage immédiat avec la communication de Monseigneur Fabre relative à Sarah Bernhardt et à la pièce **Adrienne Lecouvreur**²⁶. Or, de multiples exemples démontrent que les hommes d'affaires savent composer avec les humeurs des autorités cléricales²⁷ quand cela s'avère nécessaire et possible. Mais ils n'hésitent pas à ignorer les directives de l'évêché quand elles nuisent trop à leurs affaires. Au début du vingtième siècle, quand les mandements hostiles et les condamnations en chaire se multiplient, le théâtre francophone est une affaire de francophones, une assez bonne affaire, d'ailleurs.

En 1880, le désintérêt des Canadiens français pour les instances théâtrales de distribution et de production ne semble pas avoir d'autres causes qu'économiques. Dans la conjoncture de l'époque, l'établissement d'une

organisation théâtrale indépendante exclusivement francophone est voué à l'échec²⁸. Cela tient à trois facteurs distincts.

En tout premier lieu, on doit admettre qu'il n'existe pas de tradition de théâtre populaire²⁹ chez les francophones (et les anglophones) montréalais avant 1880. Dans cette ville jeune, constituée à 70% d'ouvriers³⁰, les activités de loisir de la majorité sont d'un autre ordre: cirque, jeux, fêtes populaires religieuses et fêtes de famille, courses, spectacles de combat, etc. La masse laborieuse des Montréalais n'est guère sensible à l'art dramatique.

En deuxième lieu, si un agent montréalais décidait de doter la ville d'une scène francophone et d'une troupe permanente, il se trouverait exclu du système américain très majoritairement anglophone. Il se priverait ainsi des immenses avantages réels et à venir de ce système. Montréal perdrait, quant à elle, sa position de leader canadien. Elle se marginaliserait, se provincialiserait.

Finalement, à l'heure où toutes les analyses et toutes les expériences concluent à la désuétude des troupes résidentes, trop rigides et trop coûteuses, Montréal créerait une telle troupe! Elle n'aurait pas le choix, une scène française permanente nécessite la présence d'une troupe locale fixe car les tournées françaises venant des États-Unis sont trop rares et trop spécialisées pour satisfaire un public, à raison de 35 semaines par saison.

Tout cela, on le conçoit aisément, a de quoi décourager les investisseurs les plus intrépides. En 1880, la situation de Montréal est donc complexe et délicate. L'immense majorité des Canadiens français et des Irlandais n'a pas encore de tradition théâtrale. De leur côté, les 30 000 autres anglophones, canadiens-anglais et anglais, ne sont pas assez nombreux ni assez assidus pour faire vivre une troupe professionnelle locale. C'est cette réalité qui explique l'inexistence d'une institution théâtrale locale et c'est avec elle que doivent composer Sparrow et Thomas s'ils veulent mener leurs projets de circuits à terme. Dans cette perspective, ils vont d'abord tenter de stabiliser le marché. L'opération nécessite le concours du public. Mais quel public? Un public déterminé selon des critères de langue, de culture, de sexe ou d'âge? Ou un public défini selon des normes économiques?

Il semble bien que ni Sparrow ni Thomas ne le savent. L'examen des spectacles présentés à l'Académie de Musique et au Théâtre Royal entre 1880 et 1883 démontre un tel éclectisme, s'il s'agit d'éclectisme, qu'il est impossible d'associer un établissement à un public précis. D'ailleurs, dans le but évident de ne s'aliéner aucun secteur de la population, Sparrow et Thomas offrent volontiers l'hospitalité aux troupes amateurs anglophones (irlandaises et canadiennes-anglaises) et francophones qui connaissent quelques succès

d'estime³¹. Ils publient aussi des annonces publicitaires dans tous les quotidiens disponibles, quelles que soient leur langue et leur allégeance politique.

L'Académie de Musique et le Théâtre Royal

L'Académie de Musique et le Théâtre Royal ne sont pas les seuls à présenter des spectacles dramatiques. Outre les institutions scolaires, la salle Nordheimer, le Queen's Hall, le Albert Hall, la patinoire Victoria et quelques autres organisent occasionnellement des soirées théâtrales. Mais ce n'est pas là l'essentiel de leur activité. Dans l'ensemble, l'histoire du théâtre montréalais de 1880 à 1883 se confond avec celle de l'Académie et du Royal. 80% des représentations de théâtre ont lieu à l'un ou l'autre de ces établissements (82% en 1880-1881, 79% en 1881-1882 et 80% en 1882-1883) ³².

Ce n'est pas tant leur hégémonie que la façon dont elle s'exerce qui révèle le mieux la nature du public et du théâtre montréalais de 1880.

Si les chiffres, pris globalement, restent stables, la part du marché qu'occupe chacun des théâtres varie sensiblement.

TABLEAU I

**L'Académie de Musique et le Théâtre Royal:
partage du marché basé sur le nombre
de représentations et de titres (33)
(par rapport à l'activité globale)**

	<u>Représentations</u>	
	A.M.	T.R.
1880-1881	27%	60%
1881-1882	42%	45%
1882-1883	43%	39%
	<u>Titres</u>	
1880-1881	25%	57%
1881-1882	41%	38%
1882-1883	52%	28%

Il ressort de ces chiffres que l'activité du Royal fléchit continuellement au cours de la période. Celle de l'Académie, au contraire, augmente. La cause de ce mouvement ne peut être attribuée à la situation géographique des deux théâtres. Ils sont en effet situés à moins de deux kilomètres l'un de l'autre. Le Théâtre Royal se trouve au sud-est de l'Académie. Il est tout près du centre commercial et financier traditionnel de Montréal, juste au centre de ce qu'on appelle le Vieux-Montréal. L'Académie de Musique, construite en 1875, fait partie du nouveau quartier commercial dont l'artère principale est la rue Sainte-Catherine. L'Académie est située à proximité de l'Université McGill.

La faveur croissante de l'Académie n'est pas non plus due à une différence substantielle de tarifs. De 1880 à 1883, le prix du billet pour un spectacle régulier oscille de 0,25 \$ à 1 \$ à l'Académie et de 0,25 \$ à 0,75 \$ au Royal.

On ne peut pas, à l'instar des historiens du théâtre, réduire les progrès de l'Académie et le déclin du Royal à une simple question de répertoire et de genres. Trop souvent, en effet, le Théâtre Royal est associé au "non-legitimate theater", c'est-à-dire, en son sens le plus large, à tout ce qui n'est pas du théâtre de répertoire (le mélodrame, le drame à sensation, le vaudeville américain, le burlesque, certaines comédies musicales, etc.). Un historien précise même que

le Royal, rue Côté, adopta nettement un répertoire populaire de vaudeville et de burlesque (...), plusieurs pièces jouaient sur les effets à grand déploiement. (...). L'érotisme était aussi un ingrédient important³⁴.

Cette description ne correspond pas à réalité de 1880. À cette époque et jusqu'en 1883, ni le Royal ni l'Académie ne sont encore spécialisés. L'examen de leur répertoire le démontre. Ainsi, si on regroupe les pièces sous sept catégories (dramas et tragédies classiques; dramas romantiques et dramas à sensation; mélodrames; comédies; opéras; opéras-comiques, opérettes, comédies musicales; spectacles de variétés, vaudevilles américains et spectacles de ménestrels)³⁵, on constate autant de diversité sur les deux scènes.

TABLEAU II

Répertoires comparés du Théâtre Royal et de l'Académie de Musique. 1880-1883

		Drames et tragédies classiques		Drames		Mélodrames		Spectacles divers de variétés		Opéras		Opérettes opéras-comique: etc.	
		A.M.	T.R.	A.M.	T.R.	A.M.	T.R.	A.M.	T.R.	A.M.	T.R.	A.M.	T.R.
1880-1881	T.	0	9	17	38	0	2	3	4	5	1	5	25
	R.	0	10	37	85	0	16	8	30	5	3	23	49
1881-1882	T.	8	1	18	31	2	3	4	7	1	0	17	5
	R.	8	2	75	100	10	21	14	28	1	0	32	15
1882-1883	T.	13	0	13	20	12	3	5	11	6	2	25	9
	R.	20	0	45	78	78	16	17	52	6	4	49	46

Notes: T.: signifie "titres" et R.: "représentations". Ce tableau ne comporte pas de totaux. Ils sont inutiles, étant donné qu'ils ne contiendraient que les genres concernés. Pour le total des titres et représentations, voir Tableau III.

L'Académie présente donc deux fois plus de drames (37) en 1881-1882 qu'en 1880-1881 (75). Aussi, alors qu'elle ignorait totalement le mélodrame en 1880, elle offre 78 représentations de ce genre en 1882-1883.

De son côté, le Théâtre Royal délaisse progressivement le drame classique, mais maintient une forte présence de drames à sensation et de drames romantiques (presque 100). Il accueille également davantage de troupes de variétés américaines en 1882-1883 que précédemment.

Ces variations, parfois très prononcées, sont trop brèves pour indiquer de grandes tendances d'avenir. Si on se fiait à elles, il faudrait conclure à l'avènement du mélodrame sur la scène de l'Académie à partir de 1883. Tel n'est pas le cas. Mais les données contenues dans ce tableau fournissent au moins une information indiscutable: les répertoires sont variés et peu cohérents. Et l'éclectisme des deux établissements témoigne de l'état des instances théâtrales montréalaises.

Le quasi-monopole du Théâtre Royal étant rompu par l'ouverture de l'Académie en 1875, l'organisation montréalaise se trouve maintenant bouleversée. Les deux concurrents, trop puissants pour que l'un d'entre eux disparaisse rapidement, doivent se partager un marché jusque-là captif. Dans la situation monopolistique antérieure, les analyses de ce marché, donc des goûts du public, revêtaient peu d'importance. De toutes façons, la salle était pleine. Mais le dédoublement des salles entraîne une véritable chasse à un public dont, fondamentalement, on ignore les goûts. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre les difficultés vécues par l'Académie et le Royal, avant 1880, et c'est également ainsi qu'on doit interpréter la variété des répertoires offerts par Thomas et Sparrow. Mais il ne faut pas perdre de vue la conjoncture dans laquelle éclate cette crise des instances montréalaises. Les problèmes économiques qui croissent à partir de 1875 sur l'ensemble du continent, et l'état anarchique de l'institution théâtrale américaine contribuent certainement à aggraver cette crise en affaiblissant le pouvoir d'achat des consommateurs de biens symboliques et en limitant le nombre de troupes, donc de spectacles disponibles. Mais cette crise, comme nous allons le voir maintenant, est d'abord une crise montréalaise.

À la quête d'un nouveau public

En 1880, l'Académie de Musique a l'avantage de la nouveauté. La salle a cinq ans, elle est confortable et contient deux mille places. Le Théâtre Royal jouit d'un grand prestige depuis sa création en 1852. C'est la salle traditionnelle où se sont produits tous les grands artistes en visite dans la métropole. Elle peut accueillir mille cinq cents spectateurs. C'est lui, pourtant, qui se trouve sur la défensive. Son monopole ayant disparu, il doit maintenant lutter pour sa survie.

Cet épisode, déterminant dans l'histoire théâtrale, se déroule en deux temps. Au début, les deux théâtres se disputent le même public. Par la suite, ils tentent de l'élargir. Rien, au cours des saisons précédant immédiatement notre période, ne témoigne d'une transformation quelconque du public. Non seulement il varie peu en quantité, mais ses goûts n'évoluent guère et demeurent bien imprécis. C'est ce que révèlent les statistiques relatives aux représentations. Aux yeux de l'observateur du XX^e siècle, le spectateur montréalais donne l'impression de concevoir davantage le théâtre comme une activité sociale que comme une manifestation artistique. La valeur intrinsèque des oeuvres ne semble pas le préoccuper. Plusieurs indices soulignent cette attitude.

La plupart des critiques de l'époque accordent très peu d'importance à l'analyse des pièces ou au jeu des artistes. Les visites des plus célèbres d'entre eux sont annoncées longtemps à l'avance et les spectateurs achètent leurs billets sans savoir de quelles pièces il s'agit. L'oeuvre est secondaire. Quelques rares observateurs, dont le chroniqueur de **The Gazette**, dénoncent cette attitude.

Lors de la venue de la tragédienne tchèque Francesca Janauschek, il entreprend une démarche de véritable éducation populaire. Il expose les raisons du succès de l'artiste et rappelle les éloges des presses américaine, anglaise, allemande et russe. Mais l'unanimité de la critique internationale ne lui semble pas suffisante. Il se fait donc pressant.

She is one of the greatest actresses ever upon the stage; it would be strange, indeed, if she failed of recognition from our cultivated theatre-goers. We hope she will be the recipient of all attention and due share of honor³⁶.

Le chroniqueur se méfie de ses lecteurs et cette méfiance apparaît plus nettement encore en 1881. En effet, seulement trois semaines après la visite de Sarah Bernhardt, l'acteur italien Tomasso Salvini, le plus grand tragédien de l'heure³⁷, ne parvient même pas à remplir ses salles. La réaction du journaliste est virulente.

To ask such an artist as Salvini to play to half empty benches is an insult and if any want of appreciation is manifest, in the size of the audience, we shall only be forced to conclude that the public of Montreal is unable to appreciate anything better than the usual run of so called society-comedy, but in reality low variety shows³⁸.

Cette charge n'a rien d'exagéré, ni d'exceptionnel. **The Gazette** a raison.

Face à ce public peu formé, peu saisissable, les stratégies de Thomas et Sparrow nous apparaissent rétrospectivement bien simplistes. Ils n'ont pas mené, c'est évident, d'analyses sérieuses de marché. Ils procèdent par tâtonnements et la constitution de leur répertoire relève de l'empirisme le plus immédiat. Mais il faut reconnaître que dans ce contexte difficile, Thomas fait preuve de plus de perspicacité que Sparrow.

Il ne rejette rien et s'essaie à tous les genres, même les plus extrêmes. Il accroît considérablement les représentations d'oeuvres lyriques consacrées (50 représentations d'opéras et d'opéras-comiques) et celles de drames et tragédies classiques (20) en 1882-1883, favorisant ainsi des genres traditionnellement associés à des publics cultivés et bourgeois en Europe³⁹. Simultanément, il

multiplie par huit le nombre de spectacles de mélodrames (78 représentations) qui restent l'apanage d'un public plus populaire.

L'audace de Thomas se manifeste d'une autre façon. Il connaît assez son public pour savoir que, à l'instar des publics provinciaux d'Europe, il est friand de manifestations mondaines et qu'il n'hésite pas à payer le prix qu'il faut pour paraître. Ne suffit-il pas qu'un artiste à la mode se présente à Montréal pour que toutes les personnalités en vue de la ville (et parfois de la province) parquent dans les loges ou s'installent ostensiblement aux premiers rangs du parterre? Cela fait d'ailleurs l'affaire des chroniqueurs, qui perçoivent la fonction critique comme une entreprise de relations publiques ou publicitaires. Ils consacrent la plus grande partie de leurs articles à la description des auditoires sélects et à l'énumération des non moins sélects représentants du tout-Montréal.

Cette aptitude aux affaires mondaines incite Thomas à multiplier les prétextes théâtraux et, ainsi, à provoquer les rassemblements bourgeois. Ceci est démontré par les données statistiques dont nous disposons. Nous savons que le premier indice de la rentabilité d'une entreprise théâtrale est le rapport représentations/titres⁴⁰. Au cours des trois premières saisons de la période, ce rapport évolue de façon opposée dans les deux grands établissements montréalais.

TABLEAU III

Rapport représentations/titres à
l'Académie de Musique et au Théâtre Royal de 1880 à 1883.

		A.M.	T.R.
1880-1881	$\frac{R}{T}$	$\frac{115}{48} = 2,4$	$\frac{257}{109} = 2,3$
1881-1882	$\frac{R}{T}$	$\frac{200}{69} = 2,9$	$\frac{216}{64} = 3,3$
1882-1883	$\frac{R}{T}$	$\frac{253}{100} = 2,5$	$\frac{227}{53} = 4,2$

Nous savons également qu'outre la présence des activités non-professionnelles (amateurs et scolaires), la faiblesse du rapport indique une forte proportion de spectacles de prestige. Or, tant au Royal qu'à l'Académie, la place qu'occupent les troupes amateurs est très réduite, elle ne dépasse jamais 5% des activités globales⁴¹. Quant aux troupes scolaires, elles sont inexistantes sur ces deux scènes. On voit donc bien que les théâtres concernés optent pour des stratégies de développement contraires. Thomas s'en tient à un rapport à peu près constant de 2,5 alors que Sparrow le double presque (de 2,3 à 4,2). Cela résulte d'un choix volontaire ou imposé de la part de Sparrow, celui d'un théâtre plus commercial. C'est aux raisons et à la nature de ce choix que nous allons maintenant nous attarder.

Bien que la notion de prestige, en matière théâtrale comme ailleurs, soit difficile à cerner (le prestige est-il attribuable à la notoriété des vedettes ou à la qualité de leur jeu? à la réputation des auteurs ou à l'ampleur des campagnes publicitaires?) et bien que, sous ce rapport, la publicité et les chroniques dramatiques des journaux ne nous soient d'aucun secours, nous convenons de qualifier de prestigieuse toute représentation qui justifie l'augmentation des prix réguliers des billets de théâtre. Étant donné la nature du système commercial en vigueur, le prestige et la rareté vont de pair. La manifestation la plus prestigieuse est donc celle qui entraîne les plus fortes hausses de tarif. C'est le cas, par exemple, de la visite de Sarah Bernhardt⁴². Alors que les prix habituels de l'Académie varient de 0,25\$ à 1 \$ selon le siège, ils s'échelonnent de 1 \$ à 3 \$ pour les représentations de Sarah. Les prix des loges augmentent à cette occasion dans de plus fortes proportions et atteignent de 15 \$ à 30 \$. Par contre, trois semaines plus tard, l'acteur italien Tomasso Salvini, le plus grand tragédien du monde⁴³, provoque des hausses moindres (de 0,50\$ à 2 \$).

Ces fluctuations restent, en l'absence d'autres données (contrats, rapports financiers, etc.), les meilleurs indices de la valeur commerciale des artistes d'alors. Ainsi, toujours à l'Académie de Musique, la visite du comédien américain Lawrence Barrett⁴⁴ ne donne lieu à aucune hausse de prix, alors que la venue de la troupe d'opéra français de Maurice Grau et celle de la troupe d'opéra Abbott, troupe d'opéra anglais⁴⁵, permettent une légère augmentation (0,50\$ à 1,50\$). Même le prestigieux tragédien Henry Irving⁴⁶, rival mâle et anglais de Sarah, qui est, en outre, l'interprète le plus renommé des rôles shakespeariens, ne réussit pas à concurrencer l'actrice française (maximum de 2,50\$ au lieu de 3 \$).

C'est à deux cantatrices que revient cet honneur. Non seulement elles concurrencent Sarah, mais elles se montrent plus exigeantes. Il s'agit d'Adelina Patti et d'Emma Albani⁴⁸, les deux grandes étoiles de la scène lyrique.

La première vient à Montréal en décembre 1883. Le prix annoncé des billets oscille de 2 \$ à 4 \$. Cela paraît excessif aux Montréalais qui boudent le spectacle. Par contre, la soprano québécoise Emma Albani fait salle comble au Queen's Hall avec des prix aussi exorbitants.

Ces quelques visites prestigieuses, et beaucoup d'autres encore, rompent le cours régulier des activités et constituent les grands moments de chaque saison théâtrale. À l'Académie de Musique, ces "moments" comptent pour près du tiers des activités des trois premières saisons. Au Théâtre Royal, ils n'en représentent que le dixième.

Si on se fie, encore une fois, à l'ampleur des augmentations des tarifs pour déterminer la valeur commerciale, donc le prestige, des artistes de tournées, on doit admettre que les artistes de passage au Royal sont nettement inférieurs à ceux de l'Académie.

En novembre 1880, un mois avant l'arrivée de Sarah, la troupe Halleck, une troupe française d'opérette, permet à Sparrow de doubler ses prix (de 0,50\$ à 1,75\$ au lieu de 0,25\$ à 0,75\$). Deux ans plus tard, l'Américain Lawrence Barrett provoque une hausse sensible des prix du Royal (0,50\$ à 1 \$). Or, comme nous le notions plus tôt, Lawrence Barrett se produit à l'Académie au cours de la même saison sans que cela ne justifie de changement de tarif. Cet exemple illustre bien la différence de standing des deux établissements. Barrett, qui passe pour une vedette ordinaire à l'Académie, constitue l'une des fortes attractions du Théâtre Royal.

Toutes ces données révèlent une première caractéristique importante. La différence fondamentale entre les deux établissements ne tient pas à la nature du répertoire (au choix des pièces) mais au prestige de ceux qui l'interprètent. Ce sont donc les artistes qui confèrent à l'Académie son statut de scène sélecte et qui induisent un début de scission du public montréalais.

Comme au cours des trois premières saisons de la période, l'Académie de Musique accroît ses activités aux dépens du Royal, il faut conclure que la stratégie de Thomas est supérieure à celle de Sparrow. On peut alors se demander pourquoi ce dernier n'a pas tenté de concurrencer son rival sur son propre terrain, en multipliant, lui aussi, les visites de prestige. Le Royal n'est-il pas le théâtre historique de Montréal ?

L'attitude de Sparrow ne provient sûrement pas d'une méconnaissance du public et ne relève pas non plus de l'incompétence. Sparrow connaît son public et ses manœuvres ultérieures témoignent d'un opportunisme et d'un sens des affaires peu communs. S'il délaisse les artistes prestigieux, ce n'est ni par une mauvaise lecture de la réalité, ni par pusillanimité.

Dans une conjoncture difficile, alors que les artistes-étoiles dominent la fragile institution américaine du théâtre et peuvent ainsi exiger des cachets excessifs, les cinq cents sièges supplémentaires de l'Académie constituent un avantage déterminant. Ces sièges, à condition qu'ils soient occupés, rapportent 200 \$ par soirée exceptionnelle, soit près de 1500 \$ par visite. C'est un atout de poids dans les négociations avec les grandes vedettes de la scène internationale.

Comme Sparrow ne peut concurrencer Thomas dans ce domaine, il va tenter une percée sur un autre front, celui des grosses productions. Chaque saison, des spectacles à grand déploiement, interprétés par des artistes encore méconnus, parviennent à s'imposer à New York. Sparrow les fait venir à Montréal. Mélodrames, opéras-comiques, comédies musicales se succèdent au Royal dans un tourbillon d'effets saisissants, de musique et d'émotions. Ils arrivent, paraît-il, de New York, en droite ligne et dans leur version originale.

Mais, ici aussi, la loi du marché avantage Thomas. Les plus gros succès new-yorkais⁴⁸, ceux du Madison Square Theatre⁴⁹, s'avèrent évidemment les plus coûteux. C'est donc l'Académie qui les attire et les présente. C'est le cas, par exemple de **Hazel Kirke**, "The greatest dramatic triumph of the century"⁵⁰. Ce spectacle grandiose, joué sans interruption à New York durant seize mois, arrive à Montréal en septembre 1881 après une tournée triomphale de trois ans aux États-Unis. Bien que la troupe porte le titre de "Only Madison Square Theatre Company", il s'agit d'une "sister company", dont une seule membre, Ellfie Ellsler, avait effectivement joué dans la production originale. Ces dédoublements de troupes et ces appellations douteuses sont pratique courante à l'époque. Et le public, mal informé par une critique complice des producteurs, est dupe. Le succès de **Hazel Kirke** à l'Académie est colossal.

C'est également à l'Académie qu'est présenté, un peu plus tard⁵¹, l'autre grand succès de l'heure, **The Professor**. Cette comédie, écrite et interprétée par William Gillette, a été reprise trois cents fois au Madison⁵². Gillette soulève tellement d'enthousiasme à sa première montréalaise que le Madison, fait unique, publie une lettre de remerciements au public montréalais.

The reception in question shows the high degree of excellence necessary of attainment in British possessions before any amusement enterprise can be assured of cordial and substantial endorsement. It is an additional evidence of cultured taste on the part of the Canadian public⁵³.

Évidemment, le Madison ne juge pas opportun de souligner la présence de Canadiens français au sein de ce public d'une "British possession".

La contre-attaque de Sparrow: la recherche d'un nouveau public

Sparrow ne peut pas rivaliser avec Thomas. Il n'a pas ses moyens financiers. Malgré tous les efforts qu'il déploie, malgré un réel souci de la qualité des spectacles, malgré l'intérêt de certaines oeuvres et malgré la variété de son répertoire, il ne parvient pas à freiner l'élan de l'Académie. Compatissant, le chroniqueur de *The Gazette* s'inquiète de cette situation. "What do the patrons of this theater want?" finit-il par s'écrier excédé et, visiblement, déconcerté⁵⁴.

Comme la spécialisation dans un genre de théâtre ou un type d'attraction n'est pas encore opportune à cause de la nature du public, Sparrow réagit d'une toute autre façon. Témoin malheureux du triomphe de Sarah Bernhardt sur la scène de l'Académie en décembre 1880, il tente de tirer profit de l'événement en réactivant le vieux rêve d'une troupe française permanente.

Sparrow ne perd pas de temps. À peine, deux semaines après le départ de l'actrice, il annonce la venue de la **Grande compagnie française de Paris**. En anglais, c'est *The French Dramatic Company*. Cette troupe qui interprète des comédies (Labiche, Augier, Chivot), des opérettes (Offenbach) et, occasionnellement, des drames (D'Ennery), s'installe sur la scène du Royal dès le 6 janvier 1881. Elle y séjourne, avec quelques interruptions, jusqu'à la fin mars.

Ce séjour exceptionnellement long découle d'une décision stratégique. Sparrow veut attirer à lui le public francophone. C'est la première fois, à notre connaissance, qu'un partage linguistique du public montréalais est ainsi tenté.

L'occasion était fort propice, bien sûr, et la manoeuvre était adroite. Sarah n'avait-elle pas ravivé le sentiment national (ou nationaliste?) et permis quelques espoirs? Les journaux montréalais, enthousiasmés par le projet de Sparrow, y vont de leur contribution. Ils laissent entendre, sans affirmation ferme, que la troupe du Royal regroupe quelques membres de la troupe de Sarah Bernhardt. Évidemment, il s'agit d'un mensonge⁵⁵. En réalité, les artistes de la **French Dramatic Company**⁵⁶ font partie de la colonie française de New York. Ce sont des comédiens et comédiennes installés à New York qui servent de soutien aux vedettes venues de France. Dans les tournées de prestige qu'ils entreprenaient à ces occasions, ils devaient paraître assez ordinaires pour ne pas nuire à l'éclat des "stars". Le plus souvent, cela n'exigeait d'eux aucun effort.

Malgré cela, la Patrie affirme qu'ils "jouent la comédie et la haute comédie avec un talent qu'on a rarement rencontré à Montréal"⁵⁷. Cette déclaration

n'étonne guère de la part de ce journal. Celle de **The Gazette**, d'habitude assez sûr en matière théâtrale, va pourtant dans le même sens.

We may allude to the general excellence of the representation which, taken as a whole, was admirable⁵⁸.

Ces remarques trahissent la bienveillance des chroniqueurs qui n'hésitent pas à mentir si l'entreprise concernée leur paraît louable. C'est là un paradoxe qui caractérise toute la critique dramatique locale, durant des années. C'est l'une de ses principales faiblesses.

Le succès remporté par la troupe ne correspond pas à ce qu'attendaient les journalistes et Sparrow. Le public, apparemment, n'a pas suivi. C'est un beau cas de rupture entre les réceptions publique et critique. Le succès s'avère tout de même suffisant pour permettre à la troupe de faire ses frais quelque temps. Ceci étonne d'autant plus que son répertoire est très limité. Il compte seulement vingt titres dont près de la moitié sont des comédies de boulevard.

C'est pour enrichir ce réservoir d'oeuvres nouvelles et enrayer la désaffection du public que, dès le mois de mars, Sparrow entre en contact avec Bageard et Chamonnin, respectivement attaché d'affaires et membre de la troupe de Sarah Bernhardt. Il espère retenir quelques semaines les artistes de la troupe maintenant dissoute, avant leur départ pour l'Europe.⁵⁹

Le 17 mai 1881, la **Grand French Company** entame sa carrière montréalaise sur les ruines de la **French Dramatic Company**. Elle comprend des anciens de celle-ci, des artistes assez obscurs qui avaient accompagné Sarah⁶⁰ et d'autres⁶¹ dont on ignore jusqu'à l'origine. Dès le début, les drames (Dumas et D'Ennery) occupent une part prépondérante du répertoire (65%). Cela révèle à nouveau la nature étonnante des goûts du public, même francophone. Il ne dédaigne pas voir de puissants mélodrames en plein été. Les opérettes et les comédies disparaissent dès le mois de juin. En juillet 1881, la **Grand French** ne présente que des drames. Et quels drames! **Les Crochets du père Martin** de Cormon, **les Pauvres de Paris** de Brisebarre, **le Supplice d'une femme** de Dumas fils.

Il n'y a pas à cette époque d'adéquation entre le genre d'une pièce et sa date de représentation. Le public accepte à peu près n'importe quoi, n'importe quand. Et ce n'est pas par éclectisme! Pendant que le Royal produit des drames édifiants en français, l'Académie présente des opérettes d'Audran... en anglais.

L'offensive de Sparrow se traduit par une progression statistique saisissante. Au cours de la première saison de notre période, 57% des titres

qui tiennent l'affiche du Royal sont français. Ils donnent lieu à 40% des représentations. Les statistiques fournissent d'autres indications intéressantes. Elles précisent que la **Grand French** maintient un rapport représentations/titres de 1,6 (102r./63t.), deux fois moindre que celui des troupes de tournées qui se produisent au Royal durant la même saison (155r./46t=3,2). Or ce rapport donne une bonne idée de la rentabilité des entreprises théâtrales. Concrètement, il indique que la troupe française ne peut même pas reprendre une deuxième fois chacune de ses productions. C'est, à moyen terme, une situation insoutenable.

Grâce à la présence de la troupe française, les spectacles donnés en français comptent pour près de la moitié de l'activité du Royal en 1880-1881. Ceci illustre bien l'ampleur de l'offensive de Sparrow. Mais l'examen des chiffres, au cours des deux saisons suivantes, ne laisse aucun doute sur l'issue de son initiative.

TABLEAU IV

L'activité française à l'Académie de Musique et au Théâtre Royal de 1880 à 1883. en chiffres réels.

		A.M.		T.R.
1880-1881	T	9 (18 %)		63 (57 %)
	R	11 (10 %)		102 (40 %)
1881-1882	T	9 (13 %)		8 (12 %)
	R	9 (5 %)		8 (3 %)
1882-1883	T	16 (16 %)		8 (14 %)
	R	17 (7 %)		13 (5 %)

Note: T: Titres ; R: représentations.

L'établissement d'une troupe française résidente à Montréal n'est pas encore opportune. La disparition de la **Grand French** en juillet 1881 n'est pas provoquée par la dissolution habituelle des troupes à l'issue d'une saison bien remplie. Il arrive en effet, assez fréquemment, que les artistes français retournent chez eux durant l'été. Mais tel n'est pas le cas. Le noyau des comédiens français installés à New York et à la Nouvelle-Orléans est plutôt

stable. Il est, en plus, suffisamment important pour alimenter une troupe permanente, de second ordre, bien sûr.

Certains membres⁶² de la troupe réapparaissent au Royal dès l'automne suivant. Ils sont donc restés en Amérique! Ils ont constitué, avec de nouveaux venus, la **French Opera Company** qui, malgré son nom, joue aussi bien de la comédie que du vaudeville (français).

La disparition de la **Grand French** tient à des facteurs économiques. Il s'agit d'un échec commercial d'abord. Malheureusement, aucun document ni témoignage direct ne prouve cette thèse. Conformément à la pratique de l'époque, la situation des théâtres, qui sont des entreprises privées, n'est jamais évoquée publiquement. Malgré cette absence de preuves, plusieurs éléments démontrent l'échec de Sparrow. Il y a d'abord l'éclipse momentanée de la première troupe française, la **French Dramatic Company**, en avril 1881. Or, le mois d'avril est un des mois les plus actifs de la saison théâtrale entre 1880 et 1884. Ensuite, l'adjonction de nouveaux membres et l'insistance de Sparrow et de la presse francophone à les assimiler à la troupe de Sarah visent essentiellement à attirer l'attention du public. C'est un truc publicitaire. Le renouvellement complet du répertoire vise le même but. Le public était lassé des "boulevards" sempiternels.

La lecture attentive des rapports critiques étaye ces affirmations. Contre toute attente, ce n'est pas mademoiselle Sidney, ex-compagne assez terne de Sarah, qui devient l'étoile de la troupe, mais madame Clarence. Cette comédienne venue de nulle part, dont aucun historien n'a même retenu le nom⁶³, impose son talent (?) dès sa première apparition. La réception dont elle est l'objet apparaît anormalement favorable. **La Patrie**, qui n'avait pourtant pas ménagé les éloges passionnés à Sarah, reprend pour madame Clarence le même ton enflammé. Les articles se suivent, invariablement dithyrambiques. "Quelle belle diction! Quel jeu de physionomie! Quel éclat...! L'auditoire respirait à peine"⁶⁴. Le chroniqueur ne dédaigne pas les comparaisons, même les plus osées.

Passons d'emblée à Madame Clarence.... Ah! nous n'avons pas été habitués à ces grands coups de scène à Montréal et à une exception près (Sarah) - et il y en a qui disent peut-être - Madame Clarence est la reine de toutes les comédiennes françaises ou anglaises qui ont visité notre bonne ville depuis très longtemps⁶⁵.

L'outrance du critique vise surtout le public. L'allusion à Sarah tient du procédé publicitaire le plus courant d'alors. L'artiste secondaire tire parti d'une ressemblance avec une grande étoile pour attirer les foules. Madame Clarence a d'ailleurs l'intelligence de fréquenter les mêmes auteurs⁶⁶ que son

illustre rivale, mais, à l'instar des autres actrices de l'époque, elle ne se risque pas dans les mêmes rôles.

Malgré les efforts de Sparrow et de **la Presse**, la troupe ne parvient pas à percer. C'est, encore une fois, **The Gazette** qui rétablit les faits. Dans un entrefilet discret, le quotidien anglophone annonce que le **Cercle Jacques-Cartier** présente une soirée-bénéfice au profit de monsieur Claude, gérant de la troupe française⁶⁷.

Le **Cercle Jacques-Cartier** est la troupe amateur la plus célèbre et la plus active de Montréal. Or, s'il est fréquent (et ce le sera de plus en plus) qu'une soirée-bénéfice⁶⁸ honore le travail d'un artiste, c'est en général la propre organisation de cet artiste qui patronne l'événement. Ça aurait dû être, en l'occurrence, la **Grand French Company**. Cela démontre, d'une part, que la troupe n'était pas en mesure de prendre une telle initiative et, d'autre part, que Claude connaissait de graves difficultés financières, à l'échéance de son contrat. En effet, à chaque fois que des amateurs viennent en aide à des professionnels dans de telles circonstances, c'est que ces derniers n'ont même pas les moyens de payer leur billet de retour dans leur pays d'origine (la France).

Le dernier élément qui confirme la précarité de la situation dans laquelle se trouve la troupe est sa disparition pure et définitive en juillet 1881.

La tentative de Sparrow échoue donc. Il n'a pas su attirer et retenir un public suffisant pour faire vivre une troupe francophone permanente. En réalité, comme nous le signalions, ce public n'est pas encore assez important pour cela. Seuls les grands événements, qui débordent largement les cadres stricts de l'activité théâtrale, parviennent à susciter assez d'intérêt pour remplir une salle d'importance. Encore y-a-t-il une large part d'anglophones à ces représentations extraordinaires⁶⁹!

Sparrow ne va pas pour autant rejeter le théâtre français. Le **Cercle Jacques-Cartier** continue à présenter la plupart de ses productions au Royal au cours des années 1880. Mais Sparrow change de stratégie.

Contrairement à ce qu'on pourrait penser, il n'a pas beaucoup perdu dans le naufrage de la **Grand French**. (Il avait pris ses précautions). Encore une fois nous manquons de documents sûrs, mais, dans l'entente contractuelle qui le liait aux troupes, tout indique que son rôle se bornait, légalement, à celui de locateur de salle et d'équipement de scène. Les troupes autonomes défrayaient les coûts du loyer et de la publicité. Ce sont les artistes qui, dans cette affaire, prenaient les plus gros risques. Sparrow, au pire, pouvait perdre les revenus de son loyer. C'était assez minime. En été, de toutes façons, le

théâtre restait généralement fermé. Le partage des obligations était très net puisque, à aucun moment, les artistes mécontents ne se plaignirent de l'attitude de Sparrow. La **Patrie** souligne d'ailleurs, à quelques reprises, le rôle prédominant de M. Bageard dans le projet⁷⁰.

En même temps qu'il a cherché à s'attirer un public francophone, Sparrow a tenté d'enrayer les progrès de l'Académie en allongeant sa saison active. Traditionnellement, les saisons théâtrales, à Montréal comme ailleurs, finissent au mois de mai. Or, avec la **Grand French Company**, le Royal reste ouvert jusqu'à la fin du mois de juillet. C'est le début des saisons d'été. L'Académie, au contraire ferme ses portes dès le 22 mai et reprend ses activités régulières le 15 août⁷¹. En prolongeant sa saison de dix semaines, le Royal cherche, bien entendu, à accroître sa rentabilité et à élargir son public. Mais l'entreprise présente certains dangers. Les salles ne sont pas climatisées et la chaleur dégagée par les projecteurs à gaz rend l'atmosphère intenable durant les journées chaudes de l'été.

Le public, de son côté, a des habitudes qui ne l'incitent pas à s'enfermer les soirs de juin et juillet. Il aime profiter de la nature (Ile Sainte-Hélène et parcs de verdure). Mais à une époque où les parcs d'amusement n'existent pas encore⁷², l'audace de Sparrow porte fruit. Il répète l'expérience en 1882 et en 1883 avec plus de succès encore. Pour encourager l'afflux des spectateurs hésitants, il instaure un tarif d'été relativement modeste (0,25\$; 0,35\$ et 0,50\$ au lieu de 0,25\$, 0,50\$ et 0,75\$).

L'ouverture de saisons d'été au Royal s'avère une bonne affaire. Les tournées régulières étant interrompues, la plupart des artistes se trouvent inactifs et sans salaire. À cause de l'offre extrêmement forte, l'engagement de troupes se fait à bon compte.

En même temps que Sparrow prolonge sa saison, il vise à attirer un nouveau public, les familles. Dès le mois de mai 1881, il offre des tarifs spéciaux⁷³ pour les enfants. L'impact de cette démarche est assez difficile à évaluer car, outre les "varieties" américains, peu de spectacles se prêtaient à une telle initiative. Il reste que dès cette époque, des enfants assistent aux représentations du Royal, alors qu'on n'en voit pas à l'Académie.

C'est dans ces directions, ouverture de saisons d'été et baisse partielle puis généralisée des prix que va, désormais, s'engager Sparrow pour assurer le succès de son établissement. Mais, pour en arriver là, il lui aura fallu trois années d'efforts tous azimuts incessants et, parfois, infructueux. Si, en 1883, la situation du Royal est en train de se rétablir, malgré quelques déconvenues, le rêve de voir, à Montréal, une troupe permanente française, s'est dissipé.

Sarah Bernhardt et les forces institutionnelles

La concurrence à laquelle se livrent Sparrow et Thomas a de nombreux effets. Elle permet au chercheur de mieux saisir la nature et l'importance du public montréalais; elle dévoile certains aspects du théâtre à Montréal et en Amérique du nord. Mais l'événement qui contribue le plus à comprendre la conjoncture théâtrale d'alors est, sans contredit, la première visite de Sarah Bernhardt en décembre 1880. Celle-ci représente une percée importante pour Thomas au niveau nord-américain. Mais il y a davantage. Cette visite revêt un caractère d'exception. D'autres artistes et d'autres événements attirent autant, sinon plus, de spectateurs que Sarah. C'est le cas de Hazel Kirke⁷⁴, du mélodrame *The World*⁷⁵ ou de l'opéra-comique *Patience* de Gilbert et Sullivan⁷⁶.

L'intérêt historique de cette visite n'est pas non plus dû au sentiment national qu'elle éveille. La cantatrice canadienne-française Emma Albani⁷⁷ suscite les mêmes démonstrations de fierté patriotique en mars 1883.

Avant hier, c'était la foule enthousiaste se ruant dans les rues, encombrant les avenues montant sur les toits pour saluer de ses bravos délirants la glorieuse Canadienne entrant dans Montréal à l'éclat des torches et des fanfares de cuivre. (Hier) c'étaient l'élite, le monde doré, les dilettanti qui bondaient le Queen's Hall pour acclamer la grande artiste⁷⁸.

Finalement, il ne faut pas non plus se limiter à la réputation et aux qualités artistiques de Sarah Bernhardt pour comprendre l'étendue de son influence⁷⁹. Le comédien Henry Irving, qui avait pris soin de décommander une première présence très attendue, ne déçoit pas son public. Irving occupe à Londres une place aussi importante que Sarah à Paris. Pourtant, son apparition à Montréal, malgré l'enthousiasme qu'elle suscite, n'a pas l'impact de celle de l'actrice française.

D'autres acteurs de haut calibre viennent encore à Montréal à l'époque. Il y a Tommaso Salvini, que le quotidien *The Gazette*, malgré sa retenue proverbiale, qualifie de "greatest living tragedian"⁸⁰, et il y a Ernesto Rossi. Ce dernier, réputé pour son génie et pour l'audace avec laquelle il interprète les grands rôles shakespeariens, n'obtient guère de succès⁸¹. Tous ces artistes, quelles que soient leur origine et leur langue, sont généralement considérés comme des égaux de Sarah Bernhardt.

Ce n'est donc ni par son retentissement populaire, ni par la fièvre nationale qu'elle déclenche, ni par son talent extraordinaire que Sarah Bernhardt marque

l'histoire locale. Si sa visite revêt une telle importance à nos yeux, c'est qu'elle dévoile et, dans une certaine mesure, façonne les bases de ce qui sera l'institution théâtrale montréalaise. On sait qu'elle a exacerbé les passions, fasciné et mobilisé le public, provoqué des controverses. Tous se sont sentis concernés par sa présence tapageuse et ont dû prendre parti: les journaux, le clergé, les autorités.

Si la visite de Sarah sert de révélateur aux instances institutionnelles locales et aux forces qui pèsent sur elles, elle permet aussi d'évaluer l'importance de Montréal au sein de l'organisation nord-américaine. Malheureusement, les engagements contractuels liant Thomas à Sarah et à ses impresarii, Henry Abbey et Jarrett⁸², n'ont jamais été rendus publics. On ne connaît donc pas les conditions précises du contrat de la tragédienne. Par contre, on dispose d'autres indices intéressants: l'itinéraire de sa tournée et la date de sa visite à Montréal.

L'itinéraire mis au point par Abbey et Jarrett laisse à penser que la venue de Sarah à Montréal a été décidée bien tardivement. Après la première new-yorkaise, elle s'est rendue à Boston, puis elle s'est produite à New Haven. Or New Haven se trouve à moins de 100 kilomètres à l'est de New York, sur la route de New York à Boston. Elle retourne ensuite à New York et fait un saut de quelques jours à Montréal, en plein hiver. De là, elle repart vers New York et poursuit sa tournée vers le sud, à Baltimore et Philadelphie⁸³. Sa visite à Montréal et sa brève halte subséquente à Springfield⁸⁴ brisent la logique géographique de sa tournée. Étant donné l'organisation du système ferroviaire américain, il aurait été plus simple et plus court d'entreprendre l'étape montréalaise à partir de Boston et d'éviter les allées et venues sur New York.

L'autre élément révélateur de cette visite est qu'elle se produit durant les fêtes de fin d'année. Cette période a toujours été peu propice aux activités théâtrales à Montréal. Les incertitudes météorologiques et le caractère traditionnellement religieux et familial des festivités prédisposent peu le public aux sorties de théâtre⁸⁵. Des artistes pourtant célèbres l'ont expérimenté à leurs dépens⁸⁶. Sarah Bernhardt a donc pris un risque en venant ici comme elle l'a fait, et c'est sans doute pour éviter toute déconvenue qu'elle décide, avec ses impresarii et Thomas, de mettre **Adrienne Lecouvreur** à l'affiche du premier soir. C'est rappelons-le, la période de l'Avent.

Ni Sarah, ni ses collaborateurs ne pouvaient ignorer l'impact de ce choix. Déjà à New York, la pièce d'ouverture, le 8 novembre 1880, avait été cette oeuvre de Scribe et Legouvé. Cela avait porté fruit. Le public avait réagi favorablement et en grand nombre même si, comme le souligne la tragédienne, il y avait "peu de jeunes filles dans la salle, le spectacle étant immoral"⁸⁷.

La décision de présenter **Adrienne Lecouvreur** dans la très catholique province de Québec durant une période de célébration religieuse tenait donc de la provocation délibérée. Plutôt que de risquer de faibles assistances, comme cela se produira plus tard, Sarah Bernhardt, Jarrett, Abbey et Thomas choisissaient la confrontation et jouaient du scandale.

L'autorité morale de l'évêque montréalais, et plus généralement, les valeurs morales de la société traditionnelle étaient directement attaquées. Nul doute que Thomas espérait une réaction explosive. Les condamnations fermes ont toujours été bénéfiques aux artistes visés. Mais la réaction attendue fut toute autre. Comme le signalent fort justement Tourangeau et Laflamme⁸⁸, Mgr Fabre n'a pas, contrairement aux affirmations de Sarah, "défendu à ses ouailles de paraître au théâtre" ni fait "un mandement haineux, violent contre la moderne France⁸⁹". Au contraire, la communication du prélat aux journaux apparaît rétrospectivement (surtout par rapport aux affrontements ultérieurs entre l'Eglise et les agents de théâtre) bien modérée. L'évêque évite les arguments d'autorité et justifie sa position en évoquant le témoignage d'une personne "autorisée et compétente". Celle-ci juge sévèrement **Adrienne Lecouvreur**.

Le drame se soutient jusqu'au bout par deux liaisons adultères (...). Ce drame est immoral par son intrigue, immoral par les maximes qu'y débitent les acteurs, immoral enfin par les situations risquées où se trouvent à diverses reprises les principaux personnages⁹⁰.

À la lumière de cette critique, qu'il publie en annexe de sa communication, le prélat montréalais entend :

faire comprendre à tous les bons catholiques de Montréal qu'il est de leur devoir de s'abstenir de ces représentations. Outre l'inconvenance qu'il y a de donner de ces spectacles pendant les jours de l'Avent (**Adrienne Lecouvreur**, le 23 décembre et **Frou-Frou**, le 24) et à la fête de Noël (**La Dame aux camélias** et **Hernani**), tous les catholiques sincères et de sens verront dans la morale plus que suspecte, qui règne dans ces pièces, un grave danger pour les mœurs⁹¹.

Somme toute, l'évêque, conscient du pouvoir d'attraction de l'actrice, évite de se montrer trop intransigeant. Il fait même preuve de plus de souplesse que d'autres intéressés.

En effet, l'indignation que suscite le choix de la pièce d'ouverture et des dates de représentation dépasse largement le cercle du clergé catholique. Au conseil municipal du 21 décembre 1880, l'échevin John Kennedy propose un

projet de loi visant à annuler les spectacles prévus pour le 25 décembre. Et ce projet, déclaré rapidement ultra-vires, est adopté à l'unanimité⁹².

De leur côté, les membres du clergé anglican ne restent pas non plus inactifs. Ils profitent de l'émoi provoqué par la visite historique pour rappeler l'immoralité du théâtre. Dans un article exceptionnellement publié en page éditoriale, *The Gazette* reprend une partie du sermon prononcé par le recteur du Collège St.George, le dimanche précédant les représentations litigieuses. La désapprobation du recteur, le révérend Sullivan, est ferme.

Theatre is just a place of popular amusement it should be regarded in that light (...). There are some plays that are only evil (...). We believe that the leading theatres of our leading city on the whole bear this character: that the tendency with them is more and more to cultivate the support of the better and more educated classes, both in the character of the plays and of the leading actors and actresses.(...) That there are still evils connected with the stage; that there are performances which no moral man or chaste woman can look upon without a sense of shame is too true⁹³.

La position des clergés et des éléments conservateurs nous apparaît normale dans le contexte. Ce qui étonne, par contre, c'est leur relative retenue. Il ressort en effet de cette escarmouche, que le clergé francophone n'exerce pas sur l'activité théâtrale, surtout professionnelle, le pouvoir oppressif et absolu qu'ont dénoncé les historiens. Au contraire, en 1880, le clergé catholique se montre relativement ouvert et tolérant.

Quant à Sarah Bernhardt, elle n'a pas ici une attitude plus frondeuse ou contestatrice qu'ailleurs. Son sens (et celui de ses impresarii) de la publicité reste inchangé. Mais à Montréal, comme à New York, l'audace et l'insubordination paient.

Bien que Jean Béraud avance que les représentations du 25 décembre (la matinée avec *la Dame aux camélias* et la soirée avec *Hernani*) aient été des échecs financiers, bien que Ramon Hathorn confirme que "le jour de Noël, l'assistance fut moins nombreuse que lors des deux premières représentations⁹⁴", rien ne permet de conclure à une désaffection du public. Cette mise au point est importante. Une telle situation aurait été imputée aux pressions du clergé et des forces conservatrices. Leur influence s'en serait trouvée exagérée. En fait, seule Marie Colombier, membre malheureuse de la troupe de Sarah Bernhardt, soutient cette version. "La recette a été lamentable à ces deux représentations⁹⁵". C'est elle que cite Béraud et c'est sans doute d'elle que s'inspire Hathorn. Or, Marie Colombier ne paraît pas

fiable. Ses démêlés avec Sarah entachent la crédibilité de son témoignage. Skinner rappelle les faits.

Sa soeur Jeanne (Bernhardt), guérie, avait rejoint la troupe et exigeait les rôles que l'on avait confiés à Marie Colombier. Sarah fit passer le sens de la famille avant la parole donnée. Marie, dont la plume était aussi acérée que la langue, se vengea en envoyant à un journal parisien une série d'articles assez caustiques sur les aventures de Sarah au Nouveau Monde⁹⁶.

L'affirmation de Marie Colombier est contredite par Sarah Bernhardt elle-même (qui, pourtant, n'a pas l'habitude de taire ses amertumes!) et surtout par la presse de l'époque. Aucun journal, y compris les plus hostiles à sa venue, ne mentionne de baisse d'affluence et le chroniqueur de **The Gazette** prend même la peine de souligner le grand nombre de spectateurs présents à matinée du 25 décembre⁹⁷. Et ce chroniqueur est certainement le plus impartial des chroniqueurs de l'époque.

La visite de Sarah revêt, comme nous le précisons, un intérêt historique qui va bien au-delà de la simple performance dramatique. Elle permet une réévaluation des rapports liant le théâtre professionnel au clergé. Elle dévoile également un autre aspect, on devrait dire une autre instance, de la réalité montréalaise: la critique.

La critique

En 1880, la critique théâtrale reste le fait exclusif des grands quotidiens. Aucun d'entre eux n'a à l'époque de chroniqueur attitré à la scène. C'est un collaborateur extérieur ou un membre de l'équipe qui remplit cette fonction, parmi d'autres. Dans ce contexte, la qualité des articles dépend de deux facteurs: la personnalité du journaliste et la politique éditoriale du journal.

Sept quotidiens se partagent le marché montréalais. Trois d'entre eux sont anglais: **The Gazette**, **The Montreal Star**, **The Montreal Herald**. Les quatre autres sont français: **la Patrie**, **la Minerve**, **le Nouveau Monde** et **le Courrier de Montréal**. Ces deux derniers et **The Montreal Herald** n'ont pas de chronique dramatique. Ils ne traitent de théâtre que lors d'événements prestigieux ou exceptionnels. Les quatre autres publient des articles critiques avec irrégularité. **The Gazette** est de loin le journal le plus attentif aux affaires théâtrales. Ses articles sont riches, nombreux et soignés. Ils n'ont pas la profondeur, ni l'ampleur de ceux du **New York Times**, mais ils dépassent, en qualité et en importance, ceux publiés par les autres journaux montréalais.

Ses articles constituent le plus fidèle témoignage de l'activité dramatique de l'époque, y compris l'activité francophone.

Les textes produits par **The Gazette** à l'occasion de la visite de Sarah sont des modèles que, malheureusement, les autres journaux ne copient pas. Ils sont structurés, étayés, et, malgré l'admiration que le journaliste voue d'évidence à Sarah, ils demeurent sobres.

Bernhardt rose to her greatest height and throughout, it was an example of magnificent acting, such as it is seldom vouchsafed one to behold, and as the curtain fell slowly on the death of Adrienne (Lecouvreur), the conviction that we had witnessed a performance which but few actresses could equal and none surpass, was complete⁹⁸.

Mais, s'empresse d'ajouter le critique, "that she is absolutely faultless would be unwise to declare⁹⁹", car elle n'a pas encore donné le meilleur d'elle-même. "We have not yet seen her at her best¹⁰⁰".

La lucidité de l'auteur apparaît clairement lorsqu'il décrit le jeu des compagnons et des compagnes de Sarah.

The company supporting Sarah Bernhardt is a fairly good one, (...) though not above the average¹⁰¹.

Les critiques subséquentes de **Frou-Frou**¹⁰², **la Dame aux camélias** et **Hernani**¹⁰³ procèdent de la même logique. Nulle part il n'est fait mention de la composition de l'auditoire (sinon qu'il est nombreux et attentif) ou de la valeur morale des oeuvres.

Le chroniqueur de **The Gazette**, à l'instar de celui du **New York Times**, s'en tient à la qualité littéraire et dramatique des dialogues et à la performance de l'actrice. Il appuie chacun de ses jugements d'exemples, de rappels historiques ou de comparaisons avec d'autres artistes¹⁰⁴. **The gazette** est le seul journal montréalais qui tient une chronique régulière aussi sérieuse. Cela est dû à sa politique éditoriale. Le journal est conservateur. Nous avons vu comment, dans un long article, il reprenait abondamment les propos du recteur de St.George¹⁰⁵ et les approuvait avec fermeté.

Against these (les spectacles à la morale douteuse comme **Adrienne Lecouvreur**), wherever they are presented, we agree with the Rector that the press should say its protest¹⁰⁶.

Or, cette affirmation n'empêche pas le chroniqueur de publier des articles généralement très favorables à Sarah et aux oeuvres qu'elle interprète, qui sont, paradoxalement, exempts de tout jugement moral. En fait, cette dimension du théâtre reste confinée à la page éditoriale. La chronique ne traite, elle, que de la dimension artistique des représentations. C'est cette division des responsabilités qui assure l'indépendance du journaliste et contribue le plus à la qualité de son travail.

Le cas de **The Gazette** est unique. L'autre journal anglophone qui s'intéresse à l'art dramatique est **The Montreal Star**. Mais, au début des années 1880, ce journal est encore bien jeune. Ses chroniques demeurent sommaires, hâtives et, souvent, truffées de lieux communs. Par contre, les deux articles que publie **The Montreal Herald** à l'occasion de la venue de Sarah sont d'une tenue comparable à ceux de son grand rival, **The Gazette**¹⁰⁷. Le chroniqueur occasionnel y démontre un bel esprit critique. Mais il s'agit d'une contribution tout à fait exceptionnelle. En temps normal, **The Montreal Herald** ne traite pas de théâtre.

Du côté des journaux francophones, la situation est beaucoup plus confuse.

Nous ne référons pas ici l'amusante histoire des invectives que s'adressèrent les différents chroniqueurs de l'époque à propos de Sarah Bernhardt. Jean Béraud les a traitées avec l'humour qui leur convient¹⁰⁸. Nous noterons, cependant, que contrairement à leurs concurrents de langue anglaise, les journaux francophones défendent, en matière théâtrale, une position conforme à leur idéologie et à leur situation dans l'échiquier politique canadien.

Dans ces journaux, la chronique dramatique est tout à fait assujettie à la politique éditoriale. Le critique n'a aucune liberté. Du reste, il ne revendique rien. Sa fidélité à la ligne idéologique du journal reste, au cours des années, inébranlable. Comment pourrait-il en être autrement puisque, le plus souvent, c'est le propriétaire-éditeur lui-même ou son plus proche collaborateur qui se charge des "mondanités" théâtrales? Dans le contexte de 1880, il était de bon ton, pour un responsable de journal, de se montrer dans toutes les manifestations sociales d'importance.

À part leur valeur anecdotique, les chroniques publiées lors du passage de Sarah sur la scène de l'Académie présentent peu d'intérêt en tant qu'écrits sur le théâtre. Par contre, elles illustrent bien l'état de la critique d'alors.

La Patrie et **la Minerve** s'affrontent continuellement sur toutes les questions d'ordre public. La première, libérale, et la seconde, conservatrice, ne tiennent pas de chronique régulière. Habituellement, quand les spectacles

s'avèrent anodins, les critiques sont brèves et neutres. Mais les plumes se déchaînent dans les grandes occasions. Le spectacle devient alors un sujet de dispute privilégié qui change des éternelles querelles politiques.

Au total, la **Minerve** publie quatre textes pendant la visite de Sarah. Le même jour, soit le 23 décembre 1880, elle publie la communication de l'évêque et une biographie, plutôt favorable, de l'actrice¹⁰⁹. Visiblement, la lettre de Mgr Fabre était arrivée juste avant que le journal ne soit envoyé sous presse. Les deux autres articles paraissent le 24 décembre et le 30 décembre.

Celui du 30 décembre est emprunté du **Canadien** de Québec. Il est sans doute rédigé par Jules-Paul Tardivel. Dans cet article amusant, l'auteur ridiculise avec férocité l'attitude de la **Patrie** et de son collaborateur, Louis Fréchette. Le poème à Sarah et l'accueil que le "grand poète" réserve à Dona Sol¹¹⁰ sont tournés en dérision. Mais le journaliste du **Canadien** ne s'arrête pas là. Il décoche quelques flèches vera Sarah.

(...) Je l'ai rencontrée hier, dans la rue, elle avait l'air d'une flèche de sauvage entortillée de fourrure. (...) Dona Sol vient ici pour notre argent, et non pas parce qu'elle frissonne d'amour pour nous¹¹¹.

C'est bien là le ton belliqueux des articles généralement consacrés aux questions et aux hommes politiques.

Le seul article publié et rédigé par la **Minerve** demeure donc celui du 24 décembre. Il s'agit d'un long article, négatif, bien entendu. La pièce **Adrienne Lecouvreur** y est décrite comme "un drame historique où (...) l'histoire est assez mal traitée¹¹²". Les rôles sont fades, les choix des personnages, répréhensibles.

L'idée de mettre des prêtres sur la scène et de leur faire tenir un langage ridicule ne saurait jamais être approuvée par ceux qui ont conservé quelque respect des choses de la religion¹¹³.

Quant au jeu de Sarah, il est expédié en deux paragraphes, favorables mais très brefs. "Il s'en échappe (de son jeu) des éclairs qui donnent le frisson à l'auditoire". Le critique reconnaît donc quelque talent à la comédienne, bien qu'il la juge inférieure à la grande Rachel¹¹⁴. Paradoxalement, mais avec cynisme, il admet "que (l'oeuvre) ne mérite pas le jugement sévère qui en a été donné hier dans nos colonnes¹¹⁵". Ce jugement, c'était celui émanant de l'évêché!



Caricature de Louis Fréchette reproduite par Gilbert Rousseau (l'*Annuaire théâtral* de 1908, p.24.)

Cet article ne relève pas de la critique de spectacle. C'est un jugement sur une oeuvre et sur une comédienne. Il n'a aucune objectivité. La partialité de l'auteur est criante. Et l'essentiel, le jeu de Sarah, qui demeure le principal sujet des chroniqueurs du **Montreal Herald**, de **The Gazette** et du **New York Times**, est à peine évoqué.

La Patrie pêche par l'autre extrême. Elle assure une couverture empressée et bruyante à la vedette parisienne. En réaction à la tiédeur et à l'opposition des autres quotidiens, elle publie des articles dithyrambiques et grandiloquents. C'est **la Patrie** qui, parmi les journaux de langue française, détaille le plus le jeu de l'actrice. Mais de quelle façon!

Comment ne pas se laisser émouvoir par ces inflexions de voix si douces, si émues, si vraies, si chargées de sanglots et de passion! Notre âme semble s'attacher à ces notes flottantes, tantôt émues et voilées comme un murmure (etc... etc...).

Vous vous bercez avec elle et, lorsqu'arrive le léger tremblement de l'émotion comprimée ou le cri sauvage que la colère lui arrache, tout à coup vous êtes vaincu, vous êtes gagné¹¹⁶.

Tout le reste du texte est à l'avenant. Même les comédiens de soutien n'échappent pas à l'envolée de l'auteur. "(Elle) est admirablement secondée et la compagnie toute entière, comme ensemble, est d'un niveau très élevé"¹¹⁷.

À l'instar de la **Minerve**, **la Patrie** se sert de Sarah pour affirmer ses convictions et régler ses comptes idéologiques. Le début de l'article traitant d'**Adrienne Lecouvreur** tient de la véritable déclaration de guerre. Il est irrévérencieux à l'égard de l'évêque et franchement insultant pour les conservateurs.

Tout le beau monde, tous ceux qui aiment et cultivent les arts, tout ce que nous avons de lettrés, toute l'intelligence, enfin, s'était donné rendez-vous pour applaudir la grande actrice qui, en même temps, est un brave coeur et une noble française¹¹⁸.

Culture, intelligence, bonté d'âme, générosité, patriotisme, Sarah a toutes les vertus!

Les autres articles du quotidien libéral ont tous le même ton. Les activités extra-théâtrales de l'actrice y sont décrites avec enthousiasme et ses autres performances dramatiques donnent lieu à de nouvelles envolées outrancières.

À côté de la **Minerve** et de la **Patrie**, le **Courrier de Montréal** et le **Nouveau Monde** font figure de parents pauvres. Le premier ignore totalement la visite prestigieuse jusqu'au 28 décembre. Il publie alors, en page éditoriale, un article justifiant son silence. L'éditeur y reconnaît la valeur de l'artiste mais dénonce la piètre valeur des oeuvres présentées.

La grande objection vient plutôt du fait que ces pièces laissent beaucoup à désirer sous le rapport de la morale. On ne pardonne pas cela¹¹⁹.

L'auteur finit en ridiculisant, à son tour, l'attitude de **Fréchette** et de la **Patrie**.

Le **nouveau Monde** adopte sensiblement le même ton¹²⁰. Les articles qu'il consacre à l'événement ne traitent pas de la performance de Sarah. Il souligne le ridicule de **Fréchette**, de la **Patrie** et

des membres distingués du barreau, des écrivains sérieux, (des) intelligents industriels qui vont faire 150 milles de chemin de fer pour s'incliner gravement devant une comédienne¹²¹.

Dans l'ensemble, la réaction des journaux francophones à la présence de Sarah témoigne d'une même immaturité. L'assujettissement des rares chroniques à la politique éditoriale des quotidiens empêche toute impartialité. La critique n'est pas objective. Seul, le journal **The Gazette** respecte la liberté de son chroniqueur. Mais la tenue de sa chronique dépend pour une large part de la personnalité de son titulaire. Là encore, la tradition est jeune.

La visite de Sarah Bernhardt aura donc été un événement clé de cette brève période. En agissant sur la conjoncture à la manière d'un catalyseur, elle n'aura rien créé, rien bouleversé. Mais elle aura forcé les différents agents des instances institutionnelles (théâtrales) et extra-institutionnelles (religieuses, morales, journalistiques, politiques) à se démasquer et à se justifier. Cette réaction reste, pour les historiens, riche en enseignement.

Conclusion

Les années 1880-1883 marquent profondément l'histoire du théâtre à Montréal. Elles influencent toute la fin du dix-neuvième siècle.

En 1883, la concurrence effrénée que se livraient l'**Académie de Musique** et le **Théâtre Royal** tend à s'atténuer. Ils s'engagent et s'affirment dans des voies

distinctes, complémentaires. Si ce changement n'assure ni leur avenir, ni leur prospérité, il a au moins l'avantage de marquer une pause. En fait, bien que les statistiques indiquent une nette reprise des activités théâtrales à partir de l'été 1883, les forces institutionnelles locales, elles, s'affaiblissent. Thomas, Sparrow et leurs futurs concurrents ne parviendront à survivre qu'en s'associant et s'intégrant aux grandes organisations new-yorkaises. À toutes fins pratiques, il n'y aura plus d'agents locaux dans l'instance de production. Les acteurs, auteurs et techniciens de scène montréalais devront choisir entre l'amateurisme et l'exil.

Quant aux critiques, ils seront déchirés entre différentes sources d'influence, donc affaiblis.

NOTES

- 1 Il s'agit de L'Hôtel Windsor.
- 2 Oscar G. Brockell, **A Century Of Innovation**, New Jersey, Prentice Hall, 1973, p.20.
- 3 Jack Poggi, **Theater In America, The Impact Of Economic Forces**, New York, Cornell University Press, 1968, p.6.
- 4 On pense à Thomas Keene ou William Gillette.
- 5 Jack Poggi, **op. cit.**, p.8.
- 6 Idem, p.7.
- 7 Ibidem, p.8.
- 8 À l'exception d'une partie des produits agricoles des Prairies qui sont exportés vers l'Europe à partir de Portland.
- 9 Franklin Graham ne mentionne aucune troupe résidente à Montréal avant 1880. Il y a quelques troupes qui séjournent dans la ville durant deux ou trois semaines, sans plus. (**Histrionic Montreal**, Montréal, John Lovell, 1902, 303 p.).
- 10 Tous ces chiffres proviennent de relevés statistiques traités par ordinateur. Ils sont contenus dans cinq documents distincts qui seront annexés à ma thèse de doctorat et déposés à l'automne 1985 au département d'études françaises de l'Université de Montréal.
- 11 Ces spectacles sont, en réalité, des spectacles de variétés comportant plusieurs numéros indépendants et hétéroclites: numéros de chants, de danses, sketches, exercices de virtuosité, acrobaties, numéros d'animaux, tours de magie, etc.
- 12 En décembre 1880.
- 13 Tommaso Salvini était italien. Selon Franklin Graham (**op. cit.**, p. 243), il était déjà venu à Montréal en 1871.
- 14 Jack Poggi, **op. cit.**, p. 10.
- 15 En anglais, "Booking Agency".
- 16 Il s'agit du "Trust" de Klaw et Erlanger qui constitue un monopole presque absolu jusqu'au début du XX^e siècle.
- 17 Le Théâtre Royal est le deuxième de ce nom. Il a été construit en 1852 et a ouvert ses portes le 1^{er} juin de la même année avec, pour attraction unique, un vaudeville français joué par une troupe française. L'Académie de Musique a été inaugurée le 15 novembre 1875 avec la pièce **Rosedale**. L'artiste canadienne Fanny Reeves était la vedette de la représentation.
- 18 Dès mai 1882, la **United Booking Office Of Canada** organise des tournées de "varieties" américains. Il semble bien que Sparrow fasse affaire avec cet organisme dont l'existence est révélée par le quotidien **la Patrie** (21 mai 1882, p.5).

- 19 Murray Edwards, **A Stage In Our Past**, Toronto, University Of Toronto Press, 1968, pp. 5-8.
- 20 Québec n'a pas, non plus, de troupe résidente professionnelle.
- 21 Robert Rumilly, **Histoire de Montréal**, Montréal, Fides, 1972, tome 3, p. 106.
- 22 Baudouin Burger, **l'Activité théâtrale au Québec, 1765-1825**, Montréal, Parti pris, 1974, pp. 265-281.
- 23 Louis-Joseph Forget était sénateur. Il avait fondé un puissant empire commercial et financier. Entre autres compagnies, il possédait la **Montreal Light, Heat And Power** et la **Montreal Street Railway**. Jean-Baptiste Rolland était propriétaire d'une imprimerie et d'une usine de pâtes et papiers fins.
- 24 On pense au magasin des frères Dupuis.
- 25 Voir l'essai de Jean Lafamme et Rémi Tourangeau, **l'Eglise et le théâtre au Québec**, Montréal, Fides, 1979 et celui d'Albert Reyval, **l'Eglise et le théâtre**, Paris, Cloud et Gay, 1924.
- 26 Voir pages 86 à 96.
- 27 On songe ici au fameux Bill du dimanche (voir Robert Rumilly, **Histoire de la Province de Québec**, Montréal, Bernard Valiquette, tome 12, p. 145).
- 28 Une telle troupe indépendante ne serait rattachée à aucune autre organisation.
- 29 Le théâtre de collège et le théâtre amateur restent le fait de la classe bourgeoise.
- 30 Joel de Bonville, **Jean-Baptiste Gagnepetit: les travailleurs montréalais à la fin du XIX siècle**, Montréal, L'Aurore, 1974, pp. 12-46.
- 31 Moyennant des frais minimes.
- 32 Voir note 10.
- 33 Nous avons préféré l'appellation "titre" à celle de "production" bien que toutes deux demeurent confuses. Un même titre à l'affiche peut donner lieu, selon notre acception, à plusieurs représentations d'affilée quand le même programme est répété par une même troupe sans interruption. Deux titres à l'affiche du même programme (par exemple, une soirée amateur avec un lever de rideau léger et une tragédie) peuvent ne donner lieu qu'à une représentation, si la troupe ne les joue qu'à une seule reprise. À chaque fois qu'un même titre réapparaît sur une nouvelle affiche (à un autre moment, par une autre troupe ou dans un autre lieu), il est considéré comme un nouveau titre, du point de vue statistique. Les chiffres réels correspondant à ce tableau se trouvent au Tableau III.
- 34 Raymond Montpetit, **la Construction des théâtres à Montréal au 19^e siècle**, dans **Aspects du théâtre québécois**, Trois-Rivières, Université de Trois-Rivières, 1977, p. 53.

- 35 Cette répartition est arbitraire, bien entendu. Elle assimile des genres voisins. Outre quelques comédies de Shakespeare et une autre de Molière, il n'y a pas de comédies classiques.
- 36 **The Gazette**, 7 mai 1881, p. 3.
- 37 Selon **The Gazette** du 19 janvier 1881, p. 3, "The greatest living tragedian".
- 38 Idem.
- 39 Voir Maurice Descotes, **le Public de théâtre et son histoire**, Paris, Presses universitaires de France, 1964, pp. 305-342.
- 40 Une troupe commerciale, de qualité moyenne, cherche à répéter le plus possible chacune de ses productions pour en amortir les coûts et pour augmenter ses profits.
- 41 Voir note 10.
- 42 En décembre 1880.
- 43 Voir note 38.
- 44 Il vient en mai 1883.
- 45 Visites de mai 1882 et janvier 1883.
- 46 Il vient le 30 septembre 1884 avec Ellen Terry.
- 47 Emma Lajeunesse, de son vrai nom.
- 48 **Hearts of Oak** de John Herne, le 5 septembre 1882; la troupe d'opéra Stratkosh, le 27 novembre 1882; **la Case de l'oncle Tom**, en anglais, le 18 octobre 1880; sans compter les opéras comiques anglais de Gilbert et Sullivan: **Pirates Of Penzance**, en octobre 1880 et **Patience**, le 6 mars 1882.
- 49 Le Madison Square Theatre est le plus gros et le plus célèbre théâtre new-yorkais de l'époque.
- 50 **The Gazette**, 24 septembre 1881, p. 5.
- 51 Le 10 avril 1882.
- 52 Selon **The Gazette** du 10 avril 1882.
- 53 **The Gazette**, 15 avril 1882, p. 4.
- 54 **The Gazette**, 14 novembre 1883, p. 3.
- 55 Les principaux artistes qui accompagnent Sarah Bernhardt lors de sa tournée de 1880-1881 sont: Angelo, Jeanne Bernhardt, Marie Colombier, Mme Sidney, Chamonnin et Delarte.
- 56 Les principaux membres de la **French Dramatic Compagny** sont M. et Mme Claude, M. et Mme Dudley, M. et Mme Vadant.
- 57 **La Patrie**, 14 janvier 1881, p. 3.
- 58 **The Gazette**, 14 janvier 1881, p. 5.
- 59 L'information provient de **The Gazette**, 16 avril 1881, p. 3.
- 60 Dont Mlle Sidney.
- 61 Mlle Clarence, Mlle Gatineau et M. Bourgeois.
- 62 M. et Mme Dudley, entre autres.
- 63 Ni Béraud (**op.cit.**), ni Graham (**op.cit.**) ne mentionnent cette artiste.

- Jean Pince n'en parle pas non plus dans sa **Galerie des artistes français** in **l'Annuaire théâtral**, Montréal, Geo. H. Robert, 1908, pp. 105-124.
- 64 **La Patrie**, 17 mai 1881, p. 2.
- 65 Idem.
- 66 Sardou et Dumas fils.
- 67 **The Gazette**, 7 juin 1881, p. 3.
- 68 Il s'agit d'une soirée dont tous les bénéfices nets sont remis à l'artiste honoré.
- 69 Ceci est manifeste. Les journaux anglophones publient régulièrement des lettres de lecteurs qui expriment leurs impressions à la suite de certaines représentations.
- 70 **La Patrie**, 17 mai 1881, p. 2.
- 71 Il y a des exceptions. La salle peut être rouverte pour quelques soirées.
- 72 On pense évidemment au Parc Sohmer.
- 73 À l'occasion de la représentation d'une troupe américaine de variétés, la troupe Herzog, les prix sont réduits à 0,10\$ et 0,25\$ pour les enfants.
- 74 L'oeuvre est de Steele Mackaye. Elle est jouée une première fois à Montréal le 11 juillet 1881.
- 75 De H. Merritt et P. Pettitt, joué le 15 août 1881.
- 76 Opéra-comique présenté le 26 décembre 1881 à l'Académie.
- 77 Voir note 48.
- 78 **La Patrie**, 28 mars 1883, p. 2.
- 79 À 34 ans, elle n'est pas encore au sommet de sa gloire, ni de son talent.
- 80 Voir **The Gazette** du 2 décembre 1881, p. 3 et **la Patrie** du 2 janvier 1881, p. 3.
- 81 **The Gazette**, 13 janvier 1881, p. 3.
- 82 Cornélia Otis Skinner n'en fait aucune mention dans sa biographie intitulée **Madame Sarah Bernhardt**, Paris, Fayard, 1968, 287 pages.
- 83 Par la suite, elle va vers Chicago.
- 84 **Springfield** est sur la route de Montréal à New York, à peu près à mi-chemin.
- 85 D'ailleurs l'Académie ferme parfois ses portes durant cette période (fin décembre 1883).
- 86 Adelina Patti a connu des problèmes d'affluence. Elle a dû couper ses prix à la dernière minute le 24 décembre 1883.
- 87 Sarah Bernhardt, **Ma double vie**, Paris, Des Femmes, 1980, volume 2, p. 217. Le chroniqueur du **New York Times** ne mentionne pas ce détail dans sa longue critique du 9 novembre 1880, p. 1.
- 88 Voir Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, **op. cit.**, pp. 178-179.
- 89 Bernhardt, Sarah, **op.cit.**, p. 243.
- 90 Cette communication est publiée dans tous les quotidiens français de Montréal, le 22 ou le 23 décembre 1880. L'extrait cité vient du **Nouveau Monde**, 22 décembre 1880, p. 2.
- 91 Idem.

- 92 La ville n'avait pas de pouvoir en ce domaine. Ce fait est rapporté par le **Montreal Star** du 21 décembre 1881, p. 1. Ramon Hathorn le mentionne également dans **Sarah Bernhardt et l'accueil montréalais**, dans le théâtre, *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, Hiver-Printemps 1983, Université d'Ottawa, p. 44.
- 93 **The Gazette**, 27 décembre 1880, p. 4.
- 94 Ramon Hathorn, *op.cit.*, p. 45 et Jean Béraud, *op.cit.*, p. 65.
- 95 Marie Colombier, "Sarah Bernhardt à Montréal" dans **l'Annuaire Théâtral**, Montréal, Geo. H. Robert, 1908, p. 21.
- 96 Skinner, Otis, Cornélia, *op.cit.*, pp. 142-143.
- 97 **The Gazette**, 27 décembre 1880, p. 5.
- 98 **The Gazette**, 25 décembre 1880, p. 5.
- 99 Idem.
- 100 Ibidem.
- 101 Ibidem.
- 102 **The Gazette**, 26 décembre 1880, p. 5.
- 103 **The Gazette**, 27 décembre 1880, p. 5.
- 104 Mme Modjeska et Clara Morris.
- 105 Voir note 93.
- 106 **The Gazette**, 27 décembre 1880, p. 4.
- 107 **The Montreal Herald**, 24 décembre 1880, p. 3, et 27 décembre 1880, p. 3.
- 108 Jean Béraud, *op.cit.*, pp. 63-72.
- 109 **La Minerve**, 23 décembre 1880, p. 2.
- 110 "À la gare Bonaventure", **La Minerve**, 30 décembre 1880, p. 2.
- 111 **La Minerve**, 23 décembre 1880, p. 2.
- 112 **La Minerve**, 24 décembre 1880, p. 2.
- 113 Idem.
- 114 C'est pour elle que le rôle avait été écrit.
- 115 **La Minerve**, 24 décembre 1880, p. 2.
- 116 **La Patrie**, 24 décembre 1880, p. 2.
- 117 Idem.
- 118 Ibidem.
- 119 **Le Courrier de Montréal**, 28 décembre 1880, p. 2.
- 120 **Le Nouveau Monde**, 28 décembre 1880, p. 2, et 30 décembre 1180, p. 2.
- 121 **Le Nouveau Monde**, 23 décembre 1880, p. 3.

Jean-Marc Larrue
Collège de Valleyfield